



HAL
open science

Un macro-dispositif documentaire comme lieu d'expérience esthétique ?

Isabelle Fabre

► **To cite this version:**

Isabelle Fabre. Un macro-dispositif documentaire comme lieu d'expérience esthétique ?. Cépadués. Le dispositif en questions : le prisme des sciences de l'éducation et de la formation et des sciences de l'information et de communication. Détours par le macro-dispositif, 2019, 978.2.36493.709.3. hal-03463767

HAL Id: hal-03463767

<https://hal.science/hal-03463767>

Submitted on 2 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Chapitre 8 : Un macro-dispositif documentaire comme lieu d'expérience esthétique ?

Isabelle Fabre

Professeure de l'enseignement supérieur de l'enseignement agricole en Sciences de l'information et de la communication
EFTS, Université de Toulouse, ENSFEA, UT2J, France

« Le livre a beau se donner comme objet qu'on a sous la main, il a beau se recroqueviller en ce petit parallélépipède qui l'enferme : son unité est variable et relative. » Michel Foucault (1969, p.34)

Introduction

La documentation, entendue à la fois comme « un ensemble de documents intentionnellement constitué, l'activité qui permet de construire cet objet et qui équivaut à l'ensemble des techniques mises en œuvre pour rassembler, classer, exploiter les documents [... et comme] l'ensemble des connaissances qui permet la pratique de cette activité (Meyriat, 1981) », est liée dans l'esprit commun à de nombreux domaines tels que l'entreprise, les bibliothèques publiques ou des centres de documentation de l'enseignement, mais elle joue également un rôle important dans l'institution muséale. Des chercheurs des Sciences de l'information et de la communication ont travaillé sur le rapprochement des bibliothèques et des musées (Le Marec, 2006 ; Fabre, Régimbeau, 2013) montrant les éléments communs à ces lieux de culture et de formation au service de la médiation culturelle (Gellereau, 1998).

En questionnant la présence de la « documentation » dans le musée principalement au travers des pratiques des professionnels (documentalistes, architectes, commissaires d'expositions, artistes) nous avons pu mettre au jour que les objets qui la composent les inspirent fortement (Fabre, Desmet, 2016). Or, la part documentaire du musée reste encore trop souvent souterraine. Poursuivant des recherches sur la place de la documentation au musée (Fabre, 2012a) et dans l'exposition (Fabre, Desmet, 2014 ; 2016), en évitant volontairement le terrain des musées des sciences déjà étudiés comme dispositifs de formation (Girault, 1999) pour nous concentrer sur lieux d'exposition de l'art contemporain, nous proposons pour cette recherche d'affiner notre étude du musée des Abattoirs de Toulouse, en étudiant cette fois sa médiathèque, lieu ouvert aux étudiants et chercheurs en histoire de l'art. Quels sont les liens entre dispositif documentaire et dispositif d'exposition au sein de la médiathèque ? L'exposition décuple-t-elle la médiation documentaire ? Autrement dit, quel rapport entretient le dispositif documentaire à l'œuvre d'art ?

Après avoir précisé dans une première partie les approches théoriques du concept de dispositif (Jacquinot-Delaunay G. & Monnoyer, 1999 ; Belin, 2001) et de dispositif info-communicationnel (Couzinet, 2009), nous proposons de montrer en quoi la médiathèque peut être envisagée comme un macro-dispositif, alliant dispositif info-communicationnel primaire et secondaire auquel vient se mêler un dispositif info-communicationnel sensible proposant un lieu d'expérience esthétique et processus d'émancipation.

1 Du dispositif à l'œuvre

1.1 Macro-dispositif info-communicationnel

« Dispositif » est un concept qui permet de penser la complexité d'un système, « le dispositif lui-même [étant] le réseau que l'on peut établir entre les éléments » (Foucault, 1994 : 299). Le dispositif apparaît également comme le concept de l'entre-deux, attestation d'un espace de médiation, lieu d'une dialectique entre deux pôles (liberté et contrainte, réalité et imaginaire, sujet et objet) (Peeters, Charlier, 1999 ; 21-22).

Le dispositif n'est pas isolé mais lié à d'autres « objets de même nature qui le précèdent et qui le suivent » (Metzger 2002) faisant ainsi partie d'un ensemble d'objets lesquels peuvent également être considérés comme des dispositifs. Un dispositif dépendant du contexte dans lequel il se dispose et se rend disponible (Berten, 1999), pour l'approche il est nécessaire de décrire ses moyens techniques de fonctionnement et de questionner

également les motivations et comportements des acteurs qui le conçoivent (Meyriat, 1985). Pour ce faire, nous pensons le dispositif entre information et communication, « objets solidaires mais distincts, de connaissance scientifique » (Meyriat, 1983), prenant ainsi en compte le dispositif info-communicationnel comme objet matériel médiateur (Couzinet, 2009). Le dispositif, défini comme un agencement d'éléments, nous a permis dans des recherches antérieures d'appréhender des espaces documentaires divers comme des espaces potentiels où une bienveillance dispositive (Belin 2001) offre un lieu propice à l'expérience.

Les dispositifs documentaires sont construits et structurés pour offrir des repères, des lieux guidés, des circuits accompagnés, des espaces éclaircis. Ils sous-entendent une organisation des savoirs qui se traduit par un agencement intellectuel, un aménagement matériel, une normalisation, une signalétique et des divisions. Ce dispositif complexe où se croisent parcours, objets, signes et langages, distribue une information organisée, notamment selon des classifications qui font se côtoyer les divers domaines de la connaissance. En tant que territoire privilégié de circulation des savoirs, il se trouve au centre d'un processus de communication entre le praticien de la documentation et les usagers (Fabre, 2006). Dans les structures documentaires, au-delà du stockage et du classement des documents, les professionnels mettent en place un ensemble de médiations pour faciliter l'accès à l'information. En SIC, Viviane Couzinet précise que le dispositif est analysé via les enjeux de partage et de mise en circulation des savoirs dans des contextes contemporains variés (Couzinet, 2009). Elle a défini le dispositif comme faisant « partie d'un ensemble d'objets, eux-mêmes pouvant être considérés comme des dispositifs. Son étude conduirait alors à démêler les liens qui exercent, par le biais des autres dispositifs qui le composent, une influence sur l'ensemble ainsi constitué » (Couzinet, 2009 : 20).

La dénomination et la délimitation des dispositifs se superposent à celles des documents. Les dispositifs eux-mêmes s'interposent entre l'utilisateur et le fonds documentaire, tout en ayant pour projet de faciliter l'accès à l'information. Ils constituent alors un dispositif informationnel secondaire à vocation communicationnelle et deviennent ainsi un dispositif info-communicationnel dont les imbrications multiples peuvent être interrogées. S'appuyant sur la distinction posée par Jean Meyriat entre « document primaire » et « document secondaire », on peut également inscrire une distinction entre dispositifs info-communicationnels primaires et dispositifs info-communicationnels secondaires, le dispositif secondaire désignant les liens qui relient entre eux les éléments constitutifs du primaire. C'est une image parlante de ce qui peut se passer dans l'espace physique des rayonnages où chaque document va éclairer son voisin d'une signification particulière. Elle illustre l'idée que le sens d'un mot est fonction de son voisinage, dans une liste (Fabre, 2006 ; 2012), et d'autant plus dans la liste hiérarchique d'un thésaurus (Couzinet, 2011) on voit en effet à la lecture que le co-occurent va déterminer, influencer sur le sens de l'autre. C'est aussi une métaphore du rôle de l'information qui fait bouger la connaissance construite. De quelle manière un dispositif s'inscrit-il dans un macro-dispositif ?

La notion de dispositif nous paraît alors ne pas pouvoir s'étudier sans son environnement particulier ; il s'agit donc de voir les caractéristiques de structures dans leur contexte de bienveillance, la bienveillance renvoyant à une expérience, qui sous-tend l'espace potentiel de Winnicott et renvoie à « l'autorisation d'une suspension temporaire de la frontière entre l'intérieur et l'extérieur, frontière qui se trouve remplacée par une relation de rappel, d'assortiment et de reconnaissance [...] un environnement qui présente des garanties de commensurabilité entre le dedans et le dehors » (Belin, 2001 : 181) . Cette interpénétration entre le dedans et le dehors où court l'expérience (Bachelard, 1957 : 202) se questionne via « les traces qui matérialisent la confiance d'une personne envers la bienveillance de son environnement, c'est-à-dire l'élimination d'une infinie d'hypothèses, de façon à créer un système d'attentes qui soit mesuré » (Belin, 2001 : 183).

On peut classer les dispositifs en fonction de leur grandeur ou plutôt de leur complexité. Selon Belin, un dispositif est grand lorsqu'il organise en son sein une multiplicité de micro-dispositifs alors qu'il peut être considéré comme petit lorsqu'il est aisément circonscrit (Belin, 2001 : 244). On peut alors parler de macro-dispositif, enchâssement de micro-dispositifs. Le concept de dispositif « a pour avantage théorique et méthodologique de déplacer l'observation du tout vers l'emplacement et l'articulation des parties, du système vers la disposition (et la mise à disposition) des composants. Mais le dispositif est lui-même « soutenu », généré ou conditionné par une infrastructure également lisible ou interprétable comme un macro dispositif, ce qui sous-entend que l'analyse doit sans cesse (re)contextualiser ses objets pour en définir les places et fonctions » (Régimbeau, 2009).

1.2 Dispositif d'exposition du livre d'artiste

Michel Déotte envisage l'exposition comme une pratique pleinement esthétique, un dispositif qui peut proposer une infinité de séquences qu'il est possible de composer, offrir de nouvelles significations à partir d'une même collection, ce qui renvoie à l'idée de « document dormant » (Meyriat, 1981), document qui reste potentiel si personne ne le consulte. L'approche est celle de l'information telle qu'elle est définie en science de

l'information-communication. L'information qu'il construit n'existe que si elle est activée. Pour exister, elle a besoin d'être activée, ou réveillée si l'on prolonge la métaphore du sommeil. L'expression « dormance documentaire » a été avancée (*documental dormancy*) (Couzinet, 2015b). Par référence à la biologie végétale, la dormance met l'accent sur l'état de repos du document qui est un objet en devenir. De là la nécessité de le conserver, ou de le déposer pour un usage éventuel, afin qu'une activation à réception permette à nouveau de l'interroger et de révéler sa valeur informationnelle (Meyriat, 1981). Il nous paraît intéressant d'observer les pratiques qui précèdent la mise en exposition, comme la sélection, la collecte des documents qui composent l'œuvre, car ces gestes, dans la façon qu'ils ont de s'articuler, peuvent apporter des compléments de sens. Ainsi, on peut postuler que les objets présentés dans leur forme documentaire transitoire montrent le travail en train de se faire et offrent en cela une relation esthétique faite d'attention cognitive, finalisée par la satisfaction prise à l'activité attentionnelle elle-même_ (Schaeffer, 2004).

Nous avons étudié le travail documentaire au sein de différents musées, montrant ainsi les pratiques documentaires au service de l'œuvre allant jusqu'à qualifier de compagnon (Fabre, Couzinet, à paraître), le dossier d'œuvre réalisé par les professionnels de la documentation au sein des musées. La documentation, constituée, organisée et conservée par des professionnels de la documentation et alimentée tout au long de sa vie par les différents acteurs du musée (régie des œuvres, conservateurs,...) était alors à côté de l'œuvre, comme dispositif de médiation au service des chercheurs et des historiens de l'art, document en dormance (Couzinet, 2015b) en attente d'une interrogation par un usager qui y rechercherait de l'information. Ainsi, documentation et œuvre sont intrinsèquement liées. Dans l'art contemporain, la documentation dépasse cette première posture de compagnonnage pour intégrer l'œuvre et prendre une part entière dans la démarche de l'artiste (Benichou, 2010 ; 2013). De preuve de l'existence de l'œuvre, elle devient preuve de sa construction, l'artiste s'appuyant sur des archives pour donner à sa démarche une valeur scientifique ou pour documenter sa démarche. La documentation utilisée par l'artiste est alors soit présente à côté de l'œuvre, soit constituée par ce dernier à la demande du curateur. Elle est également, comme nous l'avons montré (Fabre, Desmet, 2016) œuvre à part entière, la documentation prenant alors dans sa forme même une valeur esthétique ou du moins l'artiste mettant en lumière l'esthétique de certains éléments documentaires. Ainsi l'art contemporain emprunte au milieu du 20^e siècle des voies qui renvoient « à des pratiques originales, telles que la collection et l'archive, la sérialité et la narrativité » (Moeglin-Delcroix, 2011).

C'est dans cet esprit que les livres d'artiste¹ à grand tirage sont largement diffusés et, à l'origine, ont souvent été donnés ou échangés, s'opposant ainsi au livre de luxe et à sa diffusion volontairement restreinte. L'objectif initial était de s'insérer dans le circuit plus démocratique de la librairie et du projet d'un art à la portée de tous. En choisissant comme médium le livre ordinaire, les pionniers du livre d'artiste recherchaient une autonomie, la maîtrise intellectuelle comme matérielle sur son œuvre et par là même une indépendance intransigeante, revendication essentielle des années 60-70, qu'une pénurie de moyens leur permettait paradoxalement de maintenir. Les lois du genre du livre d'artiste ont été établies par Ed Ruscha (Ruscha, 2011) : ses photos n'ont pas d'intérêt en elles-mêmes, mais uniquement via le support livre pour lequel elles étaient faites ; par conséquent elles n'étaient pas destinées aux cimaises. Ainsi, concevoir la préparation d'un livre d'artiste (*editing*), correspondait au modèle du commissariat d'exposition (*curating a show*).

Les artistes utilisent alors des moyens de reproductibilité, se différenciant ainsi des livres d'artistes en nombre limité comme ceux réalisés par des peintres et des poètes, des galeristes, des acteurs du milieu de l'art. C'est pour eux une manière de redéfinir le statut de l'artiste et la diffusion des œuvres en jouant sur la forme de « livres qui n'ont que l'air ordinaires ». Chaque livre engage la responsabilité de l'artiste en proposant la reproduction d'œuvres qui n'existent nulle part ailleurs, à la différence d'un catalogue d'exposition. L'un des livres d'artistes les plus emblématiques, considéré comme le premier livre d'artiste contemporain réalisé en 1962 par Ruscha, *Twenty-six Gasoline Stations* est ainsi composé d'une série de photos dont l'importance se lit dans l'unité. Chaque photographie est un document, non une œuvre. Elles n'existent que grâce au livre, grâce à cette œuvre qu'est le livre. Le livre est le lieu d'exposition, un espace désacralisé qui rassemble différents lieux d'exposition en distribuant un même nombre de pages à un document pour une égalité de traitement sous la forme d'un récit. Le livre d'artiste est un substitut de l'exposition dans lequel l'artiste s'auto-expose en tant que curateur (ou commissaire d'exposition). L'auteur est à la fois l'auteur des œuvres rassemblées dans le dispositif documentaire qu'est le livre, à la fois commissaire d'exposition de ce dispositif exposition, double acteur de ce macro-dispositif info-communicationnel qui mêle micro-dispositif informationnel, micro-dispositif communicationnel et micro-dispositif sensible. Le livre d'artiste comme support d'exposition propose une expérience, cette expérience questionne de manière forte la singularité et la collection, l'exemplaire et la série, dans leur rapport au temps et à l'espace. Cette expérience s'inscrit alors dans une approche sensible

¹ entendu ici comme conceptualisation du courant avant-gardiste américain des années 60.

1.3 Dispositif sensible et expérience esthétique

La sensibilité est la propriété générale de pouvoir être affecté par des objets et de réagir à leur stimulation. Elle comprend deux ordres distincts : la sensation, qui fait réagir les organes des sens et prendre conscience de la présence des objets ; l'affectivité, qui fait éprouver plaisir ou douleur, émotions, sentiments. Ce que l'on nomme « sensibilité esthétique » c'est la faculté d'être affectivement touché par les œuvres d'art. Est sensible ce qui provoque des sensations et peut-être perçu par les sens ; on parle ainsi du monde sensible, d'un objet sensible. L'œuvre d'art est un objet sensible en tant qu'elle est perçue par l'intermédiaire des sens (Souriau, 2004).

Le terme « esthétique » ne se limite pas au domaine artistique puisque tout peut être susceptible d'être appréhendé esthétiquement, en fonction de l'attention que l'on y porte. En effet, la relation esthétique est un processus attentionnel, alors que la relation artistique renvoie à un faire, au résultat de ce faire, l'œuvre d'art. L'expérience esthétique ne s'inscrit pas nécessairement dans la confrontation à l'œuvre d'art, elle est aussi dans l'expérience ordinaire.

Selon Marianne Massin (2013), philosophe de l'art, l'expérience devient esthétique quand elle épure et porte à son intensification ce processus dynamique des expériences ordinaires. Citant John Dewey (Massin, 2013), « l'expérience esthétique intensifie les traits de nos existences ordinaires, elle est susceptible de vivifier en retour notre existence » (Dewey, 1934). Bien que désintéressée, cette expérience peut, selon elle, avoir une dimension améliorative et par là même devenir transformative. Elle peut être outil d'une quête heuristique pour appréhender d'autres possibles que ceux des habitudes et des contraintes ordinaires et conventionnelles, tout en s'inscrivant dans des interactions intersubjectives, des attentes culturelles, des sédimentations historiques qui informent nos perceptions » (Massin, 2013 : 57). Elle propose quatre caractères comme pouvant préciser ce qu'est l'expérience esthétique : « l'expérience esthétique est celle d'une singularité sensible, elle met en œuvre une qualité spécifique d'attention, elle oblige à une intelligence du sensible, elle engage un processus dynamique » (Massin, 2013 : 35). Cette attention spécifique et active « permet, grâce à un saisissement, de construire dans une quête heuristique qui procède par essai, cette expérience transforme et éprouve en retour dans un processus de remaniement et de reconfiguration » (Massin, 2013 : 58). On peut alors dire qu'elle offre en ce sens un moyen d'émancipation. L'expérience esthétique ne peut être réduite à une émotion pure mais peut se définir comme « un processus de suspension doublé d'une focalisation de l'attention [...] elle peut être informée par des savoirs qui médiatisent notre appréhension ; elle peut s'affiner ou se prolonger de manière discursive ; enfin une telle expérience est dynamique et transformatrice » (Massin, 2013 : 59).

Pour cette recherche, nous proposons donc de penser le macro-dispositif comme enchâssement de micro-dispositifs. Dispositif info-communicationnel primaire et dispositif info-communicationnel secondaire documentaire se mêlent à un dispositif sensible pour donner lieu à une expérience esthétique. La part sensible comme dimension complémentaire au concept de dispositif info-communicationnel (Couzinet, 2009 ; 2011) peut ainsi permettre d'appréhender des espaces documentaires divers comme des espaces potentiels où une bienveillance dispositifive, mêlant médiation symbolique et médiation technique, offre un lieu propice à l'expérience (Belin 2001).

La notion d'expérience esthétique s'appuie sur la singularité et l'intelligence du sensible dans une expérience vécue. Elle contribue à penser les ambiances, des dispositifs collectifs, et valorise l'approche sensible des aménagements trop souvent perçus comme de simples supports d'opérations techniques. En combinant les éléments selon une disposition singulière qui fait sens, l'expérience esthétique est un processus dynamique, où expérience améliorative et transformative offre un moyen d'émancipation.

2 Médiathèque des Abattoirs, exposition de livres d'artistes

2.1 Contexte de l'étude et recueil de données

Les musées d'art contemporain que nous avons déjà étudiés au travers des services documentaires et des médiathèques (FRAC PACA², MAC VAL³, Musée des Abattoirs) se poursuit ici avec cette étude liée à la médiathèque du Musée des Abattoirs de Toulouse dont nous nous étions déjà rapprochée en 2012 en travaillant sur le service documentaire (Fabre, 2012).

La médiathèque, et les divers dispositifs qui la constituent, est ici questionnée au travers de l'observation du fonds de la médiathèque, d'une exposition d'une sélection de livres d'artistes issus de la collection et de plusieurs entretiens menés principalement auprès du gestionnaire du fonds documentaire et du fonds de livres

² Fonds régional d'art contemporain de la région Provence Alpes Côte d'Azur.

³ Musée d'art contemporain du Val de Marne

d'artistes, également commissaire d'exposition dans le cas de notre recherche, et auprès de la directrice de la médiathèque⁴. La méthode s'inscrit dans une approche qualitative, mêlant à la fois observation du chercheur lors de plusieurs immersions au sein du dispositif étudié, complétée par la prise d'information par la consultation de documents, par la rédaction de notes, par la prise de vue photographique, mais également des entretiens compréhensifs menés auprès des personnels travaillant à la médiathèque. Cette méthode a nécessité plusieurs croisements sur le terrain durant un délai de plusieurs mois. L'exposition que nous avons observée était intitulée « *Le livre dans le livre* » (16 octobre 2015 – 16 janvier 2016). La visite, réalisée par le chercheur, est ici volontairement pensée comme support d'expérience et premier matériau d'investigation (Bossé, 2016).

Ce n'est qu'après ce travail d'appropriation et de connaissance du dispositif, que nous sommes ensuite revenus interviewer la responsable de la médiathèque dans un premier temps puis à trois reprises interviewer le gestionnaire de la médiathèque sur son lieu de travail au sein de la médiathèque d'une part et au sein des magasins d'autre part, pour le questionner à la fois sur son travail de documentaliste et sur son travail de curateur et sa représentation des liens entre ses deux pratiques professionnelles. Chaque entretien semi-directif était basé sur un guide d'entretien, même si, avec le documentaliste-curateur, ces derniers se sont peu à peu changés en entretiens plus approfondis (Kaufmann, 2001)

2.2 Présentation du dispositif exposition

Les résultats présentés sont issus d'une première étape d'analyse, née de la visite, observation et analyse des documents présents. Les différents micro-dispositifs en présence a permis peu à peu à une clarification des différentes strates constitutives du dispositif sur lequel elle s'appuie. Ces strates étant constituées des livres d'artistes, d'ouvrages documentaires, documentant la propre recherche du curateur, d'œuvres d'artistes, les œuvres documentant d'autres œuvres dans une mise en abyme dispositive.

L'exposition, composée principalement de 10 « plateaux » matérialisés par 10 vitrines contenant les livres d'artistes présentés. Sur le dessus de chaque vitrine, disponible pour un feuilletage, le texte initial, déclencheur de conception de la vitrine et du rapprochement d'un certain nombre de livres d'artistes selon une thématique, une forme, un concept, une idée, un document. Une première vitrine est présente dans le hall du rez-de-chaussée, « rhizome introduction » de Guattari – Deleuze, dont l'idée de mille plateaux est issue, invitant à poursuivre la visite de l'exposition. Huit autres vitrines se trouvent dans la médiathèque et la dernière se situe au sein du musée et de l'exposition en cours. Le rhizome, selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, est un modèle descriptif et épistémologique dans lequel l'organisation des éléments n'est pas hiérarchique, mais où tout élément peut affecter ou influencer les autres.

En parcourant l'exposition et l'espace de la médiathèque, la visite nous permet de distinguer trois types de dispositifs en co-présence : les livres d'artistes et les œuvres d'art, les ouvrages documentaires, les documents secondaires

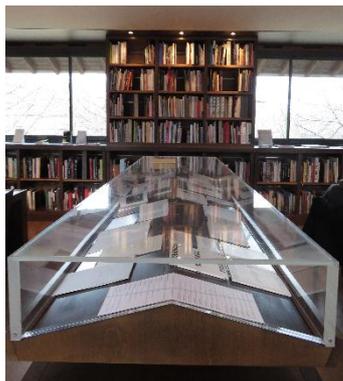


FIG. 1 – Vitrines d'exposition

Les livres d'artistes sont présentés dans des vitrines, support d'exposition très classiques qui rappellent l'esprit des anciennes bibliothèques ou les anciens musées qui mettaient en avant la conservation et la protection. Elles semblent inamovibles et difficilement voire impossibles à déplacer. Cette contrainte forte impose une forme identique aux expositions et « empêche » l'accès aux documents-œuvres exposés. Ce dispositif, derrière une transparence affichée, semble être un élément que le curateur tente de contourner dans sa mise en scène positive en ouvrant temporairement une vitrine pour montrer un livre d'artiste ou encore en proposant non pas

⁴ L'auteure remercie Fabrice Raymond et Corinne Gaspari pour l'accueil qui lui a été réservé et le temps qu'ils lui ont accordé pour ce travail de recherche.

les cartels habituels mais une liste bibliographique rassemblant les références des livres d'artistes présents dans chacune des vitrines.

Présentés soit à plat montrant leur couverture, soit ouverts à une page représentative du livre, ces dispositifs primaires sont complétés par une liste bibliographique qui les référence tel un cartel de vitrine, sorte d'entre-deux documentaires et muséal, qui participe du dispositif secondaire que nous évoquerons par la suite.

Les livres d'artistes présentés dans cette exposition jouent avec différentes figures ou s'inspirent d'artistes antérieurs. On trouve par exemple des jeux à partir des figures phares de la littérature et des bibliothèques, comme autour de l'œuvre de JL Borges par exemple ou encore la bibliothèque de Walter Benjamin. De nombreux livres d'artistes s'inscrivent dans l'ordre des citations, à la suite des grands modèles de livres d'artistes (série à partie des *Twentysix gasoline stations*), dans une sorte d'hommage sans fin, de citation et de référencement. D'autres s'inspirent de modèles littéraires ou poétiques : à partir d'un poème de Mallarmé, « un coup de dés jamais n'abolira le hasard », les artistes proposent des livres où le texte s'efface peu à peu, avec la disparition de page en page de certains mots, tirés aux dés, jusqu'à la page blanche. On trouve aussi des textes noirs et volontairement rendus illisibles, ou encore des mots découpés, comme brûlés, le texte apparaissant ainsi en creux, par les vides ainsi formés, le livre devient alors une sorte de sculpture.

L'un d'entre eux s'intitule « construire une collection » vol. 1. Il ne présente sur sa couverture qu'une liste de numéros d'inventaire construits en commençant par l'année de réception puis suivie de numéros qui relèvent d'une norme documentaire et professionnelle. Il joue à la fois sur l'esthétique de la liste, mais également sur l'hermétisme des numéros d'inventaire qui cachent une œuvre, mais dont on ne devine rien. La seule information qui transparait est ici les années où il y a eu acquisition.

Enfin, on notera le jeu avec la question de l'exemplification (plusieurs exemples dont les différences sont notables et jouent sur trois niveaux : soit différente de l'exemplaire, soit tous semblable, la reprise jouant entre hommage et référence). Ainsi, selon le degré de présence ou d'absence de l'œuvre reprise on note un travail selon trois entrées principales, soit sur une *omniprésence*, soit sur un *effacement*, soit sur sa disparition dans le *remake* (Reboul, 2013). *Le lien avec le dispositif documentaire est perceptible, travaillant sur la profondeur par rapport à l'œuvre et sa capacité à être citée, exemplarifiée ou encore reproduite* (Benjamin, 2011). *Les liens entre œuvre d'art et documentation sont ainsi identifiables.*

L'exposition de livres d'artistes dans la médiathèque intègre également quatre œuvres d'art exposées sur les murs qui chacune questionnent un aspect documentaire :



FIG. 2 – présentoir de revues avec en arrière-plan une œuvre d'art

Cette œuvre d'art de l'artiste Benoît Sanfourche, accrochée dans l'espace de la médiathèque (on voit au premier plan les lutrins présentant les numéros de revues), s'intitule « *Chance Encounters on shelves* », que l'on peut traduire par « rencontres fortuites sur une étagère ». Il s'agit de deux grandes photographies côte à côte qui représentent le dos de plusieurs livres de poche agrandis, aux couleurs vives, sur lesquelles on distingue la collection « livre de poche », le numéro de la collection, le nom de l'auteur et le titre. Ces dos sont réunis par deux, trois ou quatre et les éléments lisibles mettent en lumière des correspondances, des classements *a priori* aléatoires. Le texte du cartel, rédigé par le curateur, précise le sens de l'œuvre en rapprochant la notion de *serendipité*, de hasard et de trouvaille : « Le format de poche induit chez les libraires et les bouquinistes des alignements massifs du dos des ouvrages sur leurs rayonnages, leurs tables ou dans des caisses. Que les livres soient ordonnés de façon alphabétique ou de manière aléatoire, l'alignement de leurs titres peut alors occasionner des rencontres fortuites. Telle une table des matières mouvante, ces dispositifs d'étalage invitent à lire et à produire de nouveaux intitulés : par rapprochement, hasard, montage ou selon un phrasé dissonant, accrocheur ou incongru ». En voici un détail :



FIG. 3 – « *Chance Encounters on shelves* » Sanfourche, Toulouse, 2014

On peut noter ici le contenu didactique du cartel, qui inscrit cette œuvre comme éclairage de l'exposition du livre d'artistes, dans une sorte d'inversion puisque c'est le livre qui est ici documenté par l'œuvre. Elle met ainsi en lumière le hasard esthétique qui peut se créer entre des livres et un classement, matérialisé ici par des couleurs, la série, la collection et la serendipité.

Une deuxième œuvre est également exposée sur un mur. L'artiste a réuni tous les livres de sa bibliothèque (plus de 4000 titres) et les a présentés alignés sur une étagère, selon un classement par tailles. L'œuvre qui en résulte est une photographie panoramique de cette installation.



FIG. 4 – *Buzz Spector. Unpacking my library, 1995*

Autour de l'espace d'exposition matérialisé par les vitrines, des étagères sont disposées tout autour de l'espace, meubles fixes en bois sombre qui semble être du bois exotique et qui offre une atmosphère à la fois chaleureuse et luxueuse des lieux. Les encadrements de fenêtres offrent des sortes de « niches » aménagées entre les rayonnages, qui permettent de présenter des ouvrages.



FIG. 5 – *Étagères et niches présentant les ouvrages documentaires*

Une sélection d'ouvrages documentaires « classiques » est mise en avant dans les « niches » pour documenter l'exposition. Ils offrent une mise en abyme à différents niveaux : ouvrages qui documentent la thématique de l'exposition et les œuvres présentées, ouvrages dont le contenu ou la forme viennent alimenter la démarche du curateur. Nous esquissons une description de quelques-uns d'entre eux pour illustrer cette partie du dispositif, ces documents pouvant être rapprochés de monographies ou de livres d'artistes, la frontière dans cet espace étant floue au premier abord. Pour autant, chaque document possède une cote, à la différence des livres d'artistes, élément important du dispositif secondaire, incluant ces ouvrages au sein du classement global d'organisation des savoirs.

Il y a des documents dans lesquels on trouve des éléments documentaires utilisés selon différents motifs : la serendipité est mise en avant comme un « objet » documentaire, l'archive, la contrainte, renvoient à Perec et à Queneau, à L'Oulipo. Des ouvrages sur Ruscha permettent de penser autrement la liste, tout comme

Penser/Classer de Perec. Les ouvrages de Bayard offrent une réflexion sur la méta-littérature qui n'est jamais très éloignée d'une méta-documentation puisqu'il permet de réfléchir au « plagiat par anticipation » ou encore à l'idée « Et si les œuvres changeaient d'auteurs » autant d'éléments de désordre qui permettent de penser autrement le document et l'organisation des savoirs. *Palimpsestes*, la littérature au second degré de G Genette trouve bien évidemment sa place dans cette niche. D'autres ouvrages sont constitués de dessins ou de photos de textes, de lecteurs, ou encore montrent des photographies de notes, de fiches qui révèlent l'esthétique de mises en pages, de brouillon ou d'annotation dans les marges, de pages de couverture dont la répétition crée une esthétique. On côtoie également des ouvrages sur les bibliothèques de certaines grandes figures comme la bibliothèque fantastique de Michel Foucault, ou la bibliothèque de Marcel Duchamp qui écrit « dire qu'une bibliothèque se fait et se défait, c'est apercevoir combien le temps entretient avec l'idée même de bibliothèque des rapports étroits » et où l'on trouve des chapitres intitulés « collection », « inventaire », « disparition » autant de termes liés à la documentation et qui irriguent la démarche des livres d'artistes et sont supports d'émotions. Que dire alors du livre de W. Benjamin « je déballe ma bibliothèque » (2000) où, par exemple, le poids physique et le poids subjectif d'un livre nous font réfléchir différemment à quel livre nous pourrions emporter ?

Les ouvrages documentaires présentés documentent l'exposition de livres d'artistes offrant ainsi une médiation, un pas au sein des œuvres jusqu'alors pensées comme inaccessibles, sorte de pont jeté, de rhizome reprenant l'idée des rhizomes portés par l'exposition.

Enfin, les documents secondaires forment un dispositif secondaire de médiation, constitués par un travail intellectuel de traitement de l'information et par un travail matériel sur les documents. Nous les listons rapidement ici : au sein de l'exposition, chaque œuvre d'art est accompagnée d'un cartel, document que l'on trouve habituellement au musée, les livres d'artistes présentés sous vitrines sont accompagnés, comme nous l'avons déjà évoqué, d'une liste bibliographique qui reprend l'ensemble des documents présents dans la vitrine, une forme qui oscille entre cartel et référence bibliographique, comme un indice supplémentaire de l'entre-deux du livre d'artiste, ni œuvre ni monographie, ni présenté sur les murs ni présenté sur les étagères. Un « quatre-page » est également proposé lors de l'exposition, document conçu et rédigé par le documentaliste-curateur, qui reprend pour chacune des vitrines, les références des livres d'artistes qui y sont présentés, accompagnées d'un texte explicatif spécifique.

Au-delà de l'exposition, d'autres éléments du dispositif secondaire sont visibles dans la médiathèque, le plan de classement présenté par un panneau didactique, le catalogue que l'on peut interroger par des bornes multimédias ou également via le site du musée, au sein du réseau des bibliothèques d'art de Toulouse. Enfin, nous placerons dans le dispositif secondaire la visite guidée proposée par le documentaliste-curateur que nous avons suivie.

Ces différents objets se complètent et se suivent, comme autant de dispositifs constitutifs d'une médiation au service d'une organisation des savoirs.

2.3 Le macro-dispositif comme bienveillance

Nous avons choisi de confronter les éléments observés lors des différentes visites de la médiathèque au discours de deux des acteurs interrogés, à savoir la responsable de la médiathèque (resp.) et le documentaliste-curateur⁵ (doc.), repérant dans leurs paroles, de quelle manière les éléments relevés pouvaient préciser l'idée de macro-dispositif. Un mélange dans un macro-dispositif signifiant que l'on a tenté, via les entretiens et l'approche dispositif de préciser. Cette interpénétration de la documentation et des œuvres présentes relevée par le chercheur et mise au jour par l'enclassement des différents dispositifs, primaire, secondaire et sensible va être maintenant éclairée au regard des entretiens. En effet, les *verbatim* recueillis vont permettre d'entrer dans la temporalité des actions et l'historique des choix professionnels, nouvelle dimension du dispositif qui, croisée à l'observation devrait permettre d'approcher la complexité du dispositif étudié.

2.3.1 Quand le dispositif primaire irrigue le dispositif secondaire

Ces liens entre les différents dispositifs en présence, mis au jour par l'observation et l'analyse de cette exposition, trouvent-ils un écho auprès des acteurs interrogés ?

Bien avant d'y être exposé, le livre d'artiste a eu un impact sur l'organisation du dispositif médiathèque. En effet, historiquement la médiathèque n'avait été conçue et ne s'organisait qu'autour d'une seule mission, celle de documenter la collection du musée. L'une des deux personnes interrogées précise qu'il y a eu une première dynamique : « *Les premiers axes de travail sur les acquisitions oui, c'était effectivement centré autour de la collection du musée, sur son identité c'est-à-dire les artistes de la collection, les mouvements qui s'y rapportent, etc. C'était vraiment là, l'idée c'était de coller au plus près de la collection pour être ensuite à même de pouvoir la documenter. Ça reste toujours une priorité* » (resp.).

⁵ terme qui s'affirme aujourd'hui pour désigner les commissaires d'exposition dans le domaine de l'art contemporain (Fabre, Desmet, 2014)

Puis, dans la constitution du fonds documentaire censé documenter la collection, « *il se trouve qu'on a découvert des documents qui nous intéressaient, qu'on a achetés parce qu'ils nous intéressaient. On en achetait de plus en plus. Et ça s'est fait naturellement ensuite* » (resp.). De manière quasi involontaire, les livres d'artistes se sont peu à peu glissés dans le fonds documentaire : « *c'est quelque chose alors qui est arrivé un petit peu dans cette collection de manière un petit peu inattendue, je dirai. Et qui a surgi un petit peu à un moment donné, enfin qui s'est imposé de lui-même parce que l'idée au départ n'était pas de créer un fonds plus général sur l'histoire de l'art du 20^e et à côté de créer un fonds de livres d'artistes* » (resp.).

C'est en faisant peu à peu la distinction entre document et livre d'artiste que le questionnement documentaire s'est fait jour, comme une strate supplémentaire de savoir. « *D'ailleurs au départ, je dirais qu'on les a mal traités puisqu'on les a traités par défaut comme des documents, comme les monographies, comme des catalogues d'expo, comme des documents classiques. Et ensuite, on s'est rendu compte que ces documents-là ils nous intéressaient de plus en plus* » (resp.). Questionner la valeur dormante du document a ainsi permis aux acteurs de repenser la médiation documentaire en tant qu'organisation des savoirs : « *On s'est dit, mais voilà, c'est un autre genre et il faut en faire autre chose. Que c'était certainement intéressant pour notre lieu d'en faire quelque chose. Et puis aussi on a pris conscience qu'on ne pouvait pas, qu'il fallait aussi peut-être les mettre en valeur et ne plus les disséminer comme ça dans les fonds finalement* » (resp.).

Pour autant, les professionnels ont fait le choix de ne pas isoler les livres d'artistes du reste du fonds documentaire comme le précise le documentaliste, gestionnaire de la médiathèque : « *le fonds de livre d'artistes est catalogué comme le reste. Il y a un statut particulier parce que les notices sont travaillées un peu plus finement peut-être, mais elles sont traitées de la même façon* » (doc.). Cela correspond au projet qui est de « *garder en tant qu'œuvre de la bibliothèque en fait. On n'a pas envie que ça nous échappe. La question s'est posée, est-ce que ça part dans le musée par exemple ? Mais vu le traitement des ouvrages et un fonds de 3000 ouvrages... ça lui garde une spécificité* » (doc.). De plus, conserver les livres d'artistes dans la médiathèque et les y exposer, c'est « *correspondre à l'idée initiale du livre d'artistes. Ce qui intéresse les artistes c'est de trouver d'autres moyens de les diffuser que les galeries et les musées. La bibliothèque devient un lieu où l'art est diffusé aussi* » (doc.). On retrouve ici la démarche esthétique des artistes dans le fait que les livres d'artistes soient d'une part conservés à la médiathèque et d'autre part, montrés et exposés dans cet espace particulier de médiation, au milieu des autres ouvrages et dans un esprit de lecture tout autant que d'exposition. Le traitement documentaire différencié du fonds, entre ouvrages documentaires et livres d'artistes, a agi comme une révélation. Alors que le gestionnaire de la médiathèque se définit comme « *un bibliothécaire un peu désabusé* », c'est cette interrogation sur le livre d'artiste et ses spécificités qui lui permet à un certain moment d'interroger ses propres pratiques documentaires et, dit-il, « *m'amène de nouveau à me plonger dans mon travail et d'une manière que je n'avais jamais faite. C'est une autre dimension du travail de bibliothécaire, du coup je me retrouve à élargir mon champ, à faire des recherches, je commence des acquisitions, je monte des expositions, je me déplace sur des lieux* » (doc.).

Ainsi, le livre d'artiste a été ré-activé en tant que document et a, dans le même élan, permis au documentaliste de ré-interroger sa pratique et son métier. « *Pour ces documents, on se posait des questions au moment de les traiter, de les classer. C'est-à-dire qu'est-ce qu'on en fait ? Oui c'est cette forme-là, mais ce n'est pas tout à fait la même chose qu'un catalogue d'expo. C'est comme ça en fait que les questions se sont... qu'il y a eu ce surgissement un petit peu du fonds* (resp.)

Le livre d'artiste leur a permis à la fois de se replonger dans le fonds, de révéler le sens des pratiques documentaires et, en ré-interrogeant les documents dormants, de questionner autrement le dispositif de la médiathèque. Ils ont ainsi fait le choix d'isoler le livre d'artiste pour le comprendre, l'étudier en tant que document ayant une particularité, un document preuve de l'histoire de l'art contemporain en train de se faire. C'est ce qu'a fait le documentaliste au départ, en isolant les livres d'artistes du fonds documentaire classique. Cependant, certains ouvrages font partie de l'une et de l'autre partie du fonds et de la collection. Dans le macro-dispositif, ils sont alors le chaînon manquant pour peu qu'on les questionne différemment, du point de vue de l'art et de la collection de livres d'artistes, du point de vue de la documentation et du fonds documentaire, on trouve des informations selon les SIC ou selon les artistes, ou selon le bibliothécaire, ou selon le curateur. Le macro-dispositif est alors là pour permettre de penser à la fois cette séparation et cet enrichissement mutuel des ressources

2.3.2 Quand l'expérience esthétique éclaire la part documentaire du dispositif

Afin de diversifier le public auquel la médiathèque s'adresse principalement constitué principalement d'étudiants et de chercheurs, grâce à son fonds classique et ses espaces de consultation, l'équipe de la médiathèque a continué à s'interroger. Ainsi, le fait de mettre en avant le fonds de livre d'artistes, « *c'est un choix qui nous est apparu à un moment donné évident parce qu'on avait aussi envie de faire vivre ce lieu, de*

l'ouvrir à un autre public qu'à celui des chercheurs ou des étudiants. On avait envie de dynamiser tout simplement l'activité de la bibliothèque. Et on s'est dit que puisqu'on avait ce contenu-là, c'était celui-là qu'il fallait mettre en avant » (resp.) « *Il y a une part d'intuition [...] à partir des livres historiques de cette période, Sol Lewitt, Richard Long [...] on a commencé à les mettre un peu de côté* » puis, pour penser une exposition « *on s'est dit qu'on allait les acheter, que ça ne reviendrait pas forcément beaucoup plus cher que de les emprunter à Beaubourg, que c'est un moyen de commencer une collection historique. Et c'est ce qui s'est passé* » (doc.). Cette envie s'est nourrie en parallèle de la rencontre avec des enseignants et des chercheurs de l'école des beaux-arts qui a conforté l'équipe dans leur rôle de mise en visibilité de leur collection. « *La rencontre avec un chercheur en cours d'écriture d'une thèse (Dupeyrat, 2012) sur le livre d'artistes nous a aussi poussés à travailler dans ce sens-là, et ce depuis l'exposition "69 années conceptuelle" [...] une exposition importante parce qu'elle nous positionnait un petit peu en tant que lieu qui avait une collection importante de cette période-là* » (resp.). « *L'exposition s'est faite à trois mains car nous on n'a pas de temps ni assez de recul, car il fallait constituer la collection. Il y avait tout ce travail de recherche et le chercheur a accepté de faire la partie théorique* » (doc.). On voit ici la part documentaire s'enrichir des approches de la recherche en ce domaine.

Depuis, le documentaliste-curateur s'est pris au jeu : « *on a envie de développer cette partie-là de notre activité ; le documentaliste a quasiment une activité de chercheur là-dessus, et ce malgré qu'il soit pris par des contingences très matérielles liées au fonctionnement d'un service, liées à des questions de traitement des documents, à du catalogage, à de la gestion, à des choses comme ça* » (resp.).

Ainsi, cette partie du dispositif qu'ils développent ensemble permet de « *de construire de plus en plus notre projet je trouve. De le professionnaliser aussi, il faut le dire, parce qu'au départ, on avait une approche complètement empirique* » (resp.). « *C'est une manière aussi d'asseoir nos propres travaux, ça nous donne une certaine consistance, une reconnaissance. On peut dire que là, c'est vraiment le point de départ* » (doc.).

Les acteurs travaillent aussi à documenter les expositions de livres d'artistes. « *Il y a une trace sur le site de toutes les expositions, de tout le travail qu'on a fait. Il y a une trace documentaire de l'exposition à travers un texte, à travers quelques visuels, mais il n'y a pas la totalité de l'exposition. Le travail le plus abouti en termes de ressources sur les livres d'artistes c'est les dossiers thématiques, avec un déroulé de notices et de visuels* » (resp.).

Ils ont peu à peu documenté la collection de livres d'artistes qui au départ avait intégré le fonds documentaire et à ce titre participait de la mission de documenter la collection du musée. Ils ont peu à peu acquis, comme document, une valeur d'œuvre d'art, capable à la fois d'exister pour elle-même, de constituer avec d'autres livres d'artistes une collection et par ricochet d'offrir un savoir construit sur l'art contemporain des années 60 et 70, venant en tant que nouveau type de document, enrichir et documenter les collections du musée. De document secondaire, pas encore œuvre d'art, le livre d'artiste dans cette médiathèque a acquis le statut de document intermédiaire, sorte de dispositif de connaissance au service de l'art contemporain, et ce au travers de l'esthétique de la documentation mise en avant par les artistes.

2.3.3 Quand le macro-dispositif émancipe

L'exposition est un dispositif de mise en lumière de la collection de livres d'artiste laquelle agit comme mise en lumière du fonds documentaire d'ouvrages censés documenter la collection du musée et offrir aux étudiants un lieu de travail sur l'art contemporain.

Le livre d'artiste est ici vécu par les acteurs à la fois comme produit d'appel et également comme introduction à l'art contemporain (Moeglin-Delcroix, 2011). « *C'est aussi pour donner des clés pour l'art contemporain, car le livre d'artiste est une bonne entrée dans l'art contemporain* » (doc.). Dans l'entretien, il précise d'ailleurs qu'il a eu besoin dans un premier temps d'isoler le livre d'artiste en tant que support, l'isoler pour pouvoir l'étudier et le traiter. Puis peu à peu, il s'est rendu compte lors de ce travail documentaire, que le livre d'artiste participait de l'histoire de l'art contemporain et à ce titre il permettait de participer à ce qu'il poursuit vraiment, c'est-à-dire, « *l'unification de la médiathèque* » (doc.). Alors qu'on pourrait parler de brouillage des rôles entre documentaliste et curateur, il semble au contraire que le mixage entre exposition d'œuvres, exposition de livres, fonds de livres d'artistes, fonds de documents offre une indistinction qui nous permet ici de penser la médiathèque comme un macro-dispositif documentaire et sensible, propice à une expérience esthétique.

Le dispositif proposé par la médiathèque des Abattoirs, à la fois dans sa gestion parallèle d'un fonds documentaire dit classique et d'un fonds de livre d'artistes, mais également dans leur mise en exposition qui participe de cet entrelacement entre documentation et œuvre d'art, une mise en abyme des éléments documentaires, une hybridation féconde qui met en lumière à la fois une médiation documentaire, support d'expérience esthétique documentaire. Ainsi, on obtient un dispositif rhizomatique au sein duquel la documentation documente la collection de livres d'artistes, mais inversement le livre d'artiste documente la

médiathèque et son fonds classique d'ouvrages puisque, comme l'ont montré nos premiers résultats, des interrogations documentaires participent de la créativité des artistes concepteurs de livres d'artistes, mettant ainsi en lumière une esthétique documentaire

Historiquement c'est aussi le musée qui a permis aux acteurs de prendre conscience de la place du livre d'artiste comme œuvre lors de l'arrivée d'une nouvelle direction au musée qui a souhaité consacrer une aile de l'étage à la collection des livres d'artistes. On trouve dans le récit d'un des acteurs l'importance de cet acte fondateur, comme accompagnement et validation de la démarche initiée : « *Alors ces livres d'artistes en fait, je trouve qu'ils ont eu un petit peu leur vraie place dans le musée lors de l'exposition "La Vie des Formes" au musée des Abattoirs. C'est-à-dire que là, ils avaient un statut. Ils ont pris vraiment en tous cas un statut d'œuvres puisqu'ils étaient placés au même niveau que les autres œuvres de l'exposition. Cette partie-là de l'exposition n'était pas une partie documentaire. Ce n'était pas des ouvrages venant documenter les œuvres exposées. C'était des œuvres au même titre que les autres. Ça a été d'ailleurs un acte fort de sa part parce que c'était aussi donner vraiment une identité très forte, reconnaître l'identité de cette collection des livres d'artistes des Abattoirs. C'était posé là. À ce moment-là, ça a été posé* » (doc.).

Ce macro-dispositif médiathèque est également lisible dans les liens qui se sont tissés avec un enseignant-chercheur spécialisé dans le livre d'artistes de l'école des beaux arts de Toulouse. Un événement annuel, coordonné par la médiathèque et cet enseignant, « LabBook », exposition - performance des étudiants de 4^e année des Beaux Arts de Toulouse dans laquelle sont montrés leurs travaux qui s'appuient à la fois sur la collection de livres d'artistes et sur la documentation mise à leur disposition à la médiathèque. Cela participe également du rôle d'émancipation qui se joue pour les acteurs dans ce macro-dispositif.

Conclusion

Il semble important pour les acteurs de trouver des réponses sur leur pratique professionnelle dans l'art lui-même et grâce au support des livres d'artistes et de leur jeu sur les éléments documentaires. On note la portée de la réflexion qui irrigue le travail documentaire sur ces différents supports dont ils ont la charge. Les professionnels interrogés disent la difficulté à mener de front la gestion de fonds différents tout en travaillant à une médiation adaptée. Pour autant, le macro-dispositif médiathèque du musée étudié en montre un exemple réussi.

On retrouve dans le discours des acteurs, des éléments qui corroborent les observations du dispositif. La médiathèque propose divers dispositifs qui coexistent dans même lieu, à savoir le fonds documentaire d'ouvrages primaires, la collection de livres d'artistes, l'exposition, à la fois accessibles, montrés dans leur matérialité, et relayés via le numérique, sur le site du musée et qui s'appuient sur l'expertise de partenaires extérieurs liés au milieu de la recherche en esthétique. La médiathèque est alors un entre-deux entre musée et bibliothèque, exposition (livres d'artistes) et documentation (livres), entre œuvre et document, entre pratiques documentaires et pratiques de curation, entre médiation documentaire et transposition muséale, entre esthétique et méta-documentation. C'est un dispositif hybride qui mêle les frontières entre pratiques de la documentation et exposition d'œuvres d'art et qui peut s'apparenter à un macro-dispositif rassemblant différents dispositifs qui semblent s'imbriquer selon des figures documentaires qui créent une énonciation particulière, faite de mise en abîme du classement (Perec) et de la bibliothèque (Borges), du document et de l'archive, palimpseste (Genette), *hupomnemata* (Foucault), fragments (Barthes,) autant d'éléments que nous résumerons sous l'intitulé d'esthétique de la documentation, sorte de méta-documentation (au sens de méta-littérature).

Dispositif documentaire primaire, dispositif secondaire et dispositif sensible sont *in fine* pensés dans l'esprit d'un macro-dispositif. Il propose une ambiance et une expérience esthétique qui placent au centre la documentation et les gestes professionnels qui y sont attachés au service de la construction de connaissances. Ainsi, la documentation apparaît ici comme outil de questionnement de l'art contemporain et du dispositif d'exposition. Elle est ce qui relie et cimente ce macro-dispositif fait de technique documentaire, de documents aux différents statuts, de personnes engagées à la fois dans de la gestion et de la recherche, de l'exposition et de la médiation. En ce sens nous proposons de penser ce macro-dispositif comme outil de connivence, entendue comme complicité, entente spontanée, intelligence. Il rapproche, forme des replis qui « serrent en rapprochant », permettant, par cette bienveillance (Belin 2011), une expérience esthétique à la fois pour les professionnels de la documentation en charge de la construction et de la valorisation du fonds et des collections et pour le visiteur.

Bibliographie

ALBERO, B. (2010). *La formation en tant que dispositif : du terme au concept*. In CHARLIER B., Henri F. (Dir.). *La technologie de l'éducation : recherches, pratiques et perspectives*. Paris : PUF, 47-59.

BEGUIN-VERBRUGGE, A. (2006). Images en texte, Images du texte. Dispositifs graphiques et communication écrite. *Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. Information-communication, 2006*.

BELIN, E. (2001). *Une sociologie des espaces potentiels : logique dispositif et expérience ordinaire*. Bruxelles : De Boeck Université.

BENICHOU, A. (2010). *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Montréal, Les presses du réel, 47-76

BENICHOU, A. (2013). *Un imaginaire institutionnel : musées, collections et archives d'artistes*. Paris : L'Harmattan.

BENJAMIN, W. (2011). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Allia.

BENJAMIN, W. (2000). *Je déballe ma bibliothèque*. Rivages.

BOSSE, A. (2015). *La visite : une expérience spatiale*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

BOUVERESSE, R. (1998). *L'Expérience esthétique*. Paris : A. Colin.

BROGOWSKI, Leszek. *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou : Ed. de La Transparence, 2010, (Essais d'esthétique)

COUZINET, V. (Dir.). (2009) *Dispositifs info-communicationnels : questions de médiations documentaires*. Paris : Hermès Science publications.

COUZINET V., 2015. A Documentologic Approach of Herbarium: Documentary Anabiosis and Phylogenetic Classification. In *Proceedings from the Annual Meeting of the Document Academy: Vol. 2, Article 16*. <http://ideaexchange.uakron.edu/docam/vol2/iss1/16>

DAVALLON, J. (1992). *Entre installation et mise en exposition*.

DUPEYRAT, J. (2012). *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives de l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*. Thèse de doctorat. Université de Rennes 2.

FABRE, I. 2012. Médiation documentaire et culturelle dans le musée. *Communication & langages*, n° 173, septembre, p. 83-99.

FABRE, I., Desmet, N. (2014). Organisation des connaissances au musée : entre acte curatorial et médiation documentaire. *1er colloque international CIA « Connaissances et Informations en Action »*, Bordeaux : 22 et 23 mai 2014

FABRE, I., DESMET, N. (2016). Art et documentation : repenser les frontières. In : RAJA F (Dir.). *Hybridités, frontières et seuils. L'ouverture des espaces informationnels*. Tunisie : Université de la Manouba, p. 109-128.

FABRE, I. REGIMBEAU G. (2013). Du musée à la bibliothèque : espace de documents et espaces documentaires. *Culture & musées*. n° 21, 153-171.

FABRE, I. (2012a). Médiation documentaire et culturelle dans le musée. *Communication & langages*, n° 173, septembre, 83-99.

FABRE, I. (2012b). Espace et dispositif d'organisation des savoirs : vers une approche sensible. In 2e Journée Scientifique Internationale du Réseau MUSSI Réseaux et processus info-communicationnels : médiations, mémoires, appropriations. 23-24-25 octobre 2012, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, p. 115-130.

FOUCAULT, M. (1969). *Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, p. 34

FRAYSSE, P. (2015). « La médiation numérique du patrimoine : quels savoirs au musée ? », *Distances et médiations des savoirs* [Online], 12 | 2015. URL : <http://dms.revues.org/1219>

GELLEREAU, M.(Dir.) (1998), «Médiations culturelles, dispositifs et pratiques», *Études de communication* n°21, Université de Lille 3.

GIRAULT, Y. et DAROT, E. (dir., 1999). *L'école et ses partenaires scientifiques*. Aster n° 29. Paris : INRP

HEINICH, N. et POLLAK, N. (1989) Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière. *Sociologie du travail*, n° 1,

HILLAIRE, N. (2008) *L'expérience esthétique des lieux*. Paris : Éd. l'Harmattan.

JACQUINOT-DELAUNAY G. & MONNOYER L. (Dir.) (1999). Le dispositif entre usage et concept. *Hermès* 25.

JACOBI, D. (2009).« La maquette entre reconstitution savante et récit imaginaire dans les expositions archéologiques », *La Lettre de l'OCIM*, 123, 15-23.

JACOBI, D. (2013) « Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme ? », *La Lettre de l'OCIM* [En ligne], 150 | 2013, mis en ligne le 29 novembre 2015, consulté le 05 juin 2016. URL : <http://ocim.revues.org/1295> ; DOI : [10.4000/ocim.1295](https://doi.org/10.4000/ocim.1295)

KAUFMANN, JC. (2001). *L'entretien compréhensif*. Paris : Nathan Université (Sociologie, 128)

Le Marec J. (2006). « Les musées et bibliothèques comme espaces culturels de formation. », *Savoirs* 2/2006 (n° 11), 9-38

LINARD, M. 2002. Conception de dispositifs et changement de paradigme en formation.

Education Permanente, n° 152, pp. 143-155.

MASSIN, M. (2013). *Expérience esthétique et art contemporain*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes , 170 p. (Aesthetica).

MEYRIAT, J. (1981). Document, documentation, documentologie. Schéma et schématisation, 2^e trimestre, n° 14, 51-63.

MOEGLIN-DELCROIX, A. (2012). *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain*. (rééd.)Marseille: Le Mot et le reste ; Paris : Bibliothèque Nationale de France.

JACQUINOT-DELAUNAY G. & MONNOYER L. (1999) Le dispositif : entre usage et concept. *Hermès*, 25.

LAMIZET, B. (1999) *La médiation culturelle*. Paris : L'Harmattan

PEETERS, B. CHARLIER, P. (1999). Contributions à une théorie du dispositif. In Le dispositif entre usage et concept. *Hermès* 25, p. 15-23

REBOUL, S. (2013). « Typologie pragmatique de la reprise des livres d'artiste d'Ed Ruscha », *Marges* [En ligne], 17 | 2013, mis en ligne le 01 novembre 2014, consulté le 15 janvier 2017. URL : <http://marges.revues.org/115> ; DOI : [10.4000/marges.115](https://doi.org/10.4000/marges.115)

RUSCHA, E. (2011). *Huit textes / Vingt-trois entretiens – 1965-2009*. Paris : Jrp Ringier, Maison Rouge